



Agôn

Revue des arts de la scène
Cirque et dramaturgie

Rencontre avec Mathurin Bolze

Octobre 2009

**Bolze (Mathurin), Coulon (Auréli), Diaz (Sylvain), Hamidi-Kim (Bérénice)
et Métais-Chatanier (Barbara)**



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1220>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Bolze (Mathurin), Coulon (Auréli), Diaz (Sylvain), Hamidi-Kim (Bérénice) et Métais-Chatanier (Barbara), « Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Cirque et dramaturgie, mis en ligne le 23 septembre 2010, consulté le 10 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1220>

Ce document a été généré automatiquement le 10 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Rencontre avec Mathurin Bolze

Octobre 2009

**Bolze (Mathurin), Coulon (Aurélien), Diaz (Sylvain), Hamidi-Kim (Bérénice)
et Métais-Chatanier (Barbara)**

- 1 À l'occasion de la représentation d'*Ali* au Toboggan de Décines, le laboratoire *Agôn* a reçu en octobre 2009 Mathurin Bolze, artiste de cirque issu du prestigieux C.N.A.C. et qui s'était déjà fait remarqué avec la création de *Fenêtres* en 2002 et de *Tangentes* en 2005. Cette rencontre marquait ainsi l'ouverture d'un chantier inédit consacré à la « Dramaturgie du cirque », et ce en collaboration avec Bérénice Hamidi-Kim, maître de conférences à l'Université Lumière – Lyon 2.
- 2 Ce qui trouve à s'exprimer dans cette rencontre dont nous diffusons ici quelques extraits, c'est la défense d'une « dramaturgie à l'épreuve des faits », d'une dramaturgie qui trouve son origine non dans le « préétabli » mais dans l'épreuve du plateau, dans le processus « poétique » de création du spectacle. À l'instar d'autres artistes que nous avons reçu auparavant, Mathurin Bolze nous encourage ainsi à envisager la dramaturgie non comme une posture théorique mais comme une démarche pratique : elle est d'abord un art du faire, un art du corps aimerait-on dire en regard de cet art qu'est le cirque où les capacités physiques des artistes constituent un enjeu majeur.
- 3 C'est dire l'intérêt de cette rencontre qui, une nouvelle fois, vient bousculer l'édifice théorique que patiemment nous tâchons de construire pour lui donner des bases toujours plus solides parce qu'ancrées dans la réalité d'une pratique artistique.
- 4 **Sylvain DIAZ.** Notre laboratoire junior, composé de doctorants et masterants et intitulé « Agôn – Dramaturgies des arts de la scène », est parti du constat qu'il y avait un regain d'intérêt pour la dramaturgie. La dramaturgie, c'est ce qui permet de passer du texte à la scène, le travail à la fois immatériel et très matériel qui permet la réalisation scénique du texte à partir d'une analyse du sens. Or, ce regain d'intérêt excède le cadre du théâtre : il touche la danse, la performance, l'opéra et puis, peut-être le cirque, et c'est la raison pour laquelle nous t'avons invité.
Comment travaille-t-on ? Le laboratoire a été créé en 2007. Depuis, nous avons invité différentes personnes pour échanger avec eux : ce sont des praticiens, quelquefois des chercheurs à qui nous demandons ce qu'ils pensent de la dramaturgie, comment ils

pensent cette question, comme ils créent des spectacles...

Il y a eu différents chantiers. Un premier chantier nous a permis de faire le point sur la dramaturgie au théâtre. Il a donné lieu à différentes rencontres avec Marcial di Fonzo Bo, avec le collectif D'Ores et déjà de Sylvain Creuzevault, avec Olivier Balazuc et Philippe Morier-Genoud, deux acteurs importants. Un deuxième chantier s'est bâti autour de la dramaturgie en danse avec une rencontre autour de la notation et une autre rencontre avec Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard, son dramaturge.

Et puis enfin, après des recherches sur la dramaturgie de l'opéra, il y a le chantier sur la dramaturgie du cirque que nous inaugurons aujourd'hui. Ce chantier, on le mène en parrainage avec Bérénice Hamidi-Kim qui nous apporte des éclairages historiques et esthétiques parce que nous sommes avant tout des gens de théâtre.

L'idée, c'est, après cette première rencontre, d'en organiser d'autres, notamment en partenariat avec les Subsistances qui accueillent le plus grand nombre de spectacles de cirque à Lyon. Je laisse donc la parole à Bérénice Hamidi-Kim qui va présenter Mathurin Bolze.

- 5 **BÉRÉNICE HAMIDI-KIM.** On reviendra dans le cours de la discussion sur ta formation. Je présente simplement une de tes caractéristiques, qui est d'ailleurs partagée par de nombreux artistes de cirque : tu fais à la fois des projets à toi, des solos et des projets en collaboration avec d'autres – nous aurons donc à traiter la question de savoir comment tu collabores avec d'autres sur tes propres projets. Tu fais aussi des projets pour d'autres – François Verret notamment. Et puis, tu sers aussi, et c'est assez rare il me semble, de regard extérieur pour d'autres compagnies. Et c'est ce rôle qui nous intéressera dans le cadre de notre réflexion sur la dramaturgie. La question de la construction des spectacles, pour toi, a quand même beaucoup été marquée dans le cirque contemporain par le style C.N.A.C. et par l'origine même des spectacles que ce soit des spectacles de fin d'étude.

La formation

MATHURIN BOLZE. Par quoi je commence alors ? Par la question de la formation ?

Aurélié COULON. Oui, c'est notre première question.

M.B. J'ai commencé par faire du théâtre, j'avais 8-9 ans. De 8 à 12 ans, j'ai eu des expériences de théâtre professionnel avec des metteurs en scène de Lyon, d'abord Bruno Boëglin, puis Jean-Paul Delore qui avaient besoin de figurants enfants sur des projets importants. J'ai eu un goût prononcé très tôt pour la représentation en dehors du jeu, en dehors des cours que j'ai pris. Quand je dis le goût, ce n'est pas seulement mon intérêt propre. C'est le goût du stress, du spectacle, de la lumière du spectacle, du lieu théâtre... Ces choses-là ont été très vite imprimées en moi. D'autant que ça s'est passé essentiellement à l'Eldorado qui était un vieux théâtre qui a été détruit depuis. C'était dans les dernières années. Dans les choses à faire, il fallait se balader dans ce théâtre, parce que je pouvais envoyer des lumières et après me retrouver sur scène. Se balader dans les coursives tout seul à 8 ans, 10 ans, ce sont des sensations fortes, qui restent.

De là, j'en suis arrivé à faire de la gymnastique, qui était un désir parallèle qui n'avait rien à voir avec la scène. Un désir de mouvement. Je ne vais pas dire que c'était un désir d'expression par le mouvement. C'était un désir de défoulement, de sensation par le mouvement plutôt que de défoulement. Et puis, un jour, de sensation en plaisir de l'acrobatie, j'ai un peu laissé tomber le théâtre parce que j'ai commencé à faire de la

gym en horaire aménagé donc 8 + 16 heures par semaine de manière intensive.

Et puis, il y a un moment où j'ai eu l'envie du cirque. Donc, j'ai fait un premier stage de cirque vers 14-15 ans. Je me suis dit : « c'est ça, évidemment c'est ça ! ». Le théâtre, j'avais commencé à y trouver mon compte, mais j'avais laissé tomber pour la gym ; la gym, j'y trouvais mon compte mais assez rapidement, c'est vain, c'est sans but. Je n'étais pas assez fort pour être un champion. Donc, le cirque permettait de recoller un plaisir de la scène, un plaisir du mouvement, des sensations du mouvement, le vertige de la hauteur.

J'arrive donc dans une petite école de cirque près de Grenoble où je découvre ce que c'est le porté, un rapport différent à l'autre qu'on ne retrouve pas du tout dans le sport ou dans la gymnastique. Et mon goût du spectacle commence à se prononcer au milieu du nouveau cirque de l'époque. C'était il y a vingt ans, donc le nouveau cirque à l'époque c'était Archaos, le cirque du Soleil, Plume au début, Bartabas, le cabaret équestre. Ce sont les premières choses qui m'ont allumé : c'était autre chose que le cirque traditionnel ! Et puis de là, j'ai fait un stage avec Archaos durant les années de lycée, stage qui m'a donné une expérience professionnelle avant de rentrer dans les écoles et de terminer mes études. Et puis il y a eu l'école de Rosny, l'école de Châlons. Si je parle de formation, je pourrais également parler du compagnonnage que j'ai eu avec François Verret qui est chorégraphe.

D'ailleurs, si vous vous intéressez à la question de la dramaturgie, allez plutôt le voir lui que d'autres, parce que c'est un endroit d'une extrême exigence chez lui, parce que c'est un grand lecteur, parce que c'est une vraie intelligence sur la dramaturgie. C'est lui qui a fait le travail de sortie d'école quand j'étais étudiant et derrière on a eu 4-5 rendez-vous en 10 ans. Donc, là, je parle encore de la formation et je le cite volontiers parce que j'ai l'impression d'avoir appris ou découvert le métier avec lui et avec Jean-Pierre Drouet qui était là hier, le musicien.

S.D. Est-ce que tu peux préciser comment se passe la formation dans les écoles de cirque ? À quoi tu as été formé ? Seulement à ta discipline ou aux autres disciplines aussi ? Tu dis qu'il y a un spectacle de fin d'année, comment est-il préparé ?

M.B. Je suis passé par le Centre National Supérieur des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne. C'est quatre ans d'école : les deux premières années se passent à Rosny-sous-bois, une école Nationale qui prépare au Centre National et donne un niveau bac – le diplôme de fin d'études donne un niveau bac + 2. Dans ces deux premières années, il y a un tronc commun : acrobatie, danse, musique, jeu. On va et vient sur ces quatre disciplines principales avec petit à petit des premières ouvertures vers des choix de spécialisation. On touche donc un peu à tout. Ce qui peut être très frustrant quand on arrive en sachant déjà ce qu'on veut faire et qui peut être fantastique quand on ne sait pas. D'autant qu'il y a de plus en plus de gens qui rentrent dans ces écoles sans avoir fait de cirque. Auparavant, c'était les petites écoles de cirque, dont 3-4 étaient grosses pourvoyeuses d'étudiants, qui envoyaient des gens à Châlons. Maintenant il y a de plus en plus d'écoles de formation mais il y a aussi des gens qui ont fait du théâtre ou du sport ou des études et qui se disent : « je passe au cirque ». Et du coup, sur la question de la dramaturgie ça devient intéressant, parce que c'est une approche totalement différente de la mienne parce que, moi, j'ai appris des numéros. On avait une séquence de cinq minutes qu'il fallait remplir avec la discipline qu'on a choisie.

Dans ces petites écoles de cirque, on apprenait extrêmement de choses sur les histoires de rythme. Ça paraît évident de se dire qu'on va aller en progressant et dans la difficulté et dans le côté impressionnant, mais quand aujourd'hui je travaille avec des

élèves de Châlons, je vois la difficulté de mettre en place cette progression, une tension liée au risque – quand je dis le plus impressionnant, c’est lié au risque. Avant de commencer à se poser la question de ce qu’on raconte, on peut déjà travailler cette montée en puissance. Et ça, ce n’est pas forcément une chose évidente aujourd’hui. Il y avait une époque – là, je vous parle d’il y a vingt ans – où c’était la construction du numéro qui comptait, du numéro ou des numéros puisqu’on pouvait se retrouver à en faire un, deux ou trois dans un spectacle où on était une bande de 7-8, 8-10 personnes. Il y a 2-3 numéros collectifs, passing – jonglage où on s’échange des massues –, charivari – où on commence tous ensemble... Et puis, il y a le numéro fort que chacun va placer en plus des numéros collectifs. On travaille donc à muscler cette capacité de s’entendre, de mémoriser, de proposer un enchaînement qui se tienne à partir duquel on essaye aussi de faire sonner les morceaux de musique : s’il y a une rupture x ou y, on essaye ainsi de la marquer au plateau. C’est ce qui a fait un peu la base.

Après, on arrive dans l’école de Rosny-sous-Bois et on passe du temps à découvrir les disciplines et à approfondir. Pour moi, c’était des découvertes sur la danse notamment, sur le jeu, sur la musique aussi... J’avais touché un peu à tout. J’avais fait du trapèze volant, du jonglage, du monocycle... Toutes ces disciplines d’équilibre ou d’adresse et de manipulation, ça te donne la capacité d’attraper un bâton, un plateau et d’avoir une petite bricole à faire avec. Ces deux premières années étaient essentiellement composées de stages avec des intervenants : on passait de l’anglais à la gestion, à la lumière, à la scénographie, à l’acrobatie avec un professeur particulier d’une discipline particulière. Un champ très vaste qui faisait qu’on s’y retrouvait plus ou moins dans les disciplines choisies avec l’intervenant présent. Cours de français, d’écriture... Et puis, des rendez-vous réguliers de préparation de spectacles avec plus ou moins d’enjeu. En général, l’école se sert de ces moments-là pour faire valoir les subventions, les partenariats, et ça fait un rendez-vous pour les élèves avec quelque chose à préparer. Après le spectacle de sortie, sélection pour Châlons-sur-Marne où on arrive avec un projet à mener à bien dans les deux ans et demi d’école qui restent.

B.H.-K. Un projet, c’est-à-dire ?

M.B. Un projet, c’est un numéro ou une visée autour d’une discipline technique. Quand elle est collective, ça veut dire que ça engage les gens autour d’un projet collectif. La promotion peut s’entendre ou pas et décider de faire corps et de continuer une vie de compagnie par la suite. Moi, je ne me suis pas retrouvé dans cette situation-là, même si on y a rêvé à un moment. Je faisais de la barre russe : la barre russe, c’est une barre qui fait 3,5-4 mètres de long. Deux porteurs la tiennent à l’épaule et un voltigeur se tient au milieu. Cette barre est souple : on s’en sert pour les perches du saut à la perche, donc ça propulse. Moi, je voltigeais et deux porteurs me propulsaient et ils me réceptionnaient. C’est une discipline très exigeante, très pointue, très dangereuse mais très libre et très pure. Il y a trois bonshommes et une planche et une hauteur dingue et plein de choses possibles. L’un des porteurs avec lesquels je bossais s’est fait virer six mois avant la sortie. On n’a donc pas pu continuer. Du coup, ce qui était un projet est tombé à l’eau. C’est devenu : « Vite vite vite, qu’est-ce que j’ai sous la main pour rebondir dans les quelques mois, pour terminer ». Et là, j’ai sorti ou ressorti le trampoline, même si j’en faisais depuis longtemps.

S.D. Nous, ça nous intéressait de connaître ta formation, parce qu'on sait qu'on va inviter d'autres artistes du cirque et d'après ce qu'on a compris en discutant avec Bérénice, les formations sont différentes d'une école à l'autre...

B.H.-K. Et même d'une époque à l'autre puisque ce que tu décris n'est plus tout à fait vrai pour Châlons...

M.B. Plus du tout vrai, même. L'école de Châlons a été fondée en 1986 et il y a eu une première époque de 4-5 ans. Les premières promotions. Ensuite, pendant 3-4 ans, ça se cherche pour arriver à Bernard Turin qui a été un directeur un peu emblématique : il a complètement ouvert l'école en choisissant un directeur des études qui venait plutôt de la danse, Jean Vinet, qui a du coup initié des rencontres avec des chorégraphes, des artistes plus liés à l'art du mouvement et du théâtre que du clown précédemment ou des faiseurs de spectacles de cirque qui venaient plutôt du Canada pour avoir travaillé avec le Cirque du Soleil.

Ça a changé l'esthétique et ça a conduit vers un premier spectacle emblématique qui était *Le Cri du Caméléon* de Josf Nadj avec la promotion qui me précédait. Spectacle que j'ai rejoint dès ma sortie puisque notre spectacle n'a pas eu la possibilité technique de partir en tournée. Et puis, c'était beaucoup plus âpre donc ça n'a pas fonctionné. Donc, moi, j'ai rejoint *Le Cri du Caméléon* quand il y a eu des blessures : en vérité, je n'étais pas sorti de l'école qu'il fallait déjà faire les premiers remplacements. J'ai fait ça durant l'été. C'était des dates fantastiques : c'était Avignon, c'était Paris Quartier d'été, c'était le Brésil. Après, je suis retourné à l'école avec des cernes dues au décalage horaire. On a travaillé avec Verret et on est parti au Vietnam parce qu'on avait deux étudiantes vietnamiennes dans la promotion. Et j'ai rejoint la tournée du *Cri du caméléon* pendant cinquante dates par la suite. Ça, ce n'était pas la formation mais c'était le spectacle d'étude des précédents ; je n'y avais pas ma place, mais il fallait le faire. Eux, ils avaient aussi le désir que ce soit une vraie intégration.

Sur la question de la dramaturgie, voir un spectacle et rentrer dedans après, c'est une sacrée aventure. Je n'avais qu'un truc à faire : c'était me mettre un masque et arriver sur le plus urgent et après, trouver ma place, être là. Qu'un trio devienne quatuor, que tout existe, ce sont de vraies questions. Ça pose la question de savoir ce qu'on peut brasser dans une dramaturgie. Nadj n'étant pas là, il a donné carte blanche à la Compagnie. Il a laissé faire, il a laissé faire à l'endroit où il a senti que la question du cirque n'était pas la sienne. Lui, il a posé des couleurs, un univers, des modes de fonctionnement, des imbrications de mouvements et de séquences et après, à l'intérieur, il y avait un jeu considérable qui a fait que le spectacle a pu tourner sans que les gens s'ennuient. Avec une capacité autonome à se régénérer. C'était propre à la compagnie dans ces années-là. Quelque chose d'assez magnifique que je n'ai pas retrouvé, que je ne vois pas de manière similaire dans les projets des jeunes compagnies ou moins jeunes qui tournent ensemble aujourd'hui.

Une dramaturgie à l'épreuve des faits

S.D. Si je comprends bien, il n'y a pas d'enseignement de la dramaturgie dans les écoles de cirque. Mais, malgré tout, il y a une pratique dramaturgique.

B.H.-K. À Châlons, c'est surtout le fait qu'il y avait des collaborations soit avec un chorégraphe, soit avec un metteur en scène qui apportait ce type de questionnement-là.

M.B. Moi, ce que je dirais et que je recherche, c'est une dramaturgie à l'épreuve des faits. Ce n'est pas une dramaturgie du préétabli. C'est la particularité du cirque. C'est dans le faire, ce n'est pas dans la conception. En tout cas, c'est pour ce cirque-là que je vais militer moi. Si je pense que le cirque a une valeur poétique, c'est à cet endroit-là. C'est un art du faire et hors les mains dans le cambouis, hors un brassage de matières, on n'est pas dedans... Ce n'est pas un art conceptuel. Même s'il y a de plus en plus de gens qui font un cirque conceptuel. Après, on peut avoir des postulats, se donner des règles du jeu qui vont conceptualiser la chose. Mais il y a toujours le fait de se confronter à une matière physique, celle de son propre corps, celle de l'objet avec lequel on travaille ou de la rencontre des deux qui vient toujours recadrer et redonner...

Voilà, c'est le prisme pour moi : l'endroit où la matière rencontre le corps et où on se réinterroge sur les idées qu'on a pu mettre en avant qui étaient la manière de rentrer dans le travail, à l'endroit où on rencontre le travail, on se repose la question de ce qui nous y a conduit. Et s'il faut réorienter, alors on réoriente. Aujourd'hui, moi, j'en suis à cet endroit-là de recherche. Ça part de grandes idées, de grandes idées qui peuvent définir une dramaturgie par une scénographie qu'on propose comme élément central, mouvant ou pas, ou immuable ou définitivement figé et dans lequel on va aller se confronter aux frontières de l'espace, aux frontières du sens qu'on décide de porter. Parce que quand on travaille, ne serait-ce qu'avec une chaise ou une table, il y a des champs qui s'ouvrent qui sont très différents et il y a ceux dans lesquels on a des réponses même secrètes, même muettes à ce qu'on est venu chercher sur un plateau, et puis il y a ceux qui nous emmènent complètement ailleurs. Hors l'essai, on est pour moi dans quelque chose d'impalpable.

A.C. On avait une question là-dessus justement. On se demandait si le travail à la table était pratiqué ou non au cirque et dans quelle mesure il pouvait y avoir une préparation comme cela se fait au théâtre ? Est-ce qu'on passe tout de suite au plateau au cirque ?

M.B. Quand j'invite des gens au travail sur mes projets, ça passe évidemment par un temps de présentation : « bonjour, voilà, c'est à ça que je rêve, c'est ça que j'ai lu. Tenez, d'ailleurs, si on le lit ensemble... ». C'est le bouquin qui sert de mise à feu. C'est-à-dire que tout se consume peut-être dans sa lecture propre et que dans le travail il n'en reste rien, mais c'est notre combustible. Un bouquin renvoie à un autre bouquin qui renvoie à un film qui renvoie à... Du coup, c'est plutôt une cosmogonie de choses dont on va sentir qu'elles constituent notre monde, qu'elles le fabriquent. On peut aller puiser dedans à tel moment ou pour telle personne plutôt que pour telle autre et il en restera ce que l'épreuve des faits aura décidé de valider. Après, c'est une épreuve des faits qui est subjective. C'est mon regard sur ces faits-là. Peut-être que les acteurs de cette histoire – je ne dis pas les circassiens, je ne dis pas les artistes, je ne dis pas les invités – vont dire : « Tiens, il ne prend pas cette séquence, on en fera notre histoire sur nos projets personnels ». Parce que les gens que j'invite sont tous plus ou moins porteurs de projets qu'eux-mêmes développent hors le cadre de notre rencontre ou de notre invitation. Ce qui est mis hors du travail n'est pas forcément inutile, inenvisageable. C'est juste qu'il y a un spectre dans lequel on travaille, il y a des bornes qui ne sont pas définies à la table, dans la discussion, mais qui se définissent dans le plateau, dans des esthétiques ou, simplement, dans l'impossibilité de mettre en œuvre des choses qu'on a pu trouver précédemment parce que ça ne rentre pas techniquement dans l'espace. Il y a beaucoup de choses qui se valident ou s'invalident par le fait qu'on y arrive ou pas.

Après on peut batailler des heures parce qu'on voudrait y arriver, on peut être obsessionnel sur des choses au détriment d'autres qui pourraient apparaître plus faciles.

B.H.-K. J'ai une question sur la place des livres. Je me souviens avoir assisté, pour *Tangentes*, à une répétition publique aux Subsistances. Je ne sais pas s'il s'agissait d'un état du travail ou non, mais à ce moment-là, il y avait des lectures de textes et des livres présents physiquement sur le plateau dont vous lisiez des passages. Est-ce que, dans ton esprit, c'était quelque chose qui pouvait *in fine* rester ? Est-ce que tu l'envisageais comme quelque chose qui pouvait faire partir de la dramaturgie ou est-ce que c'était un combustible ?

M.B. Je pense qu'il y a des deux. Je ne me souviens plus exactement de quelle période tu parles parce que nous avons fait plusieurs rencontres avec le public. Nous devions être sur un prototype de scénographie. Il y avait des livres et j'expliquais alors au public que c'était des livres avec lesquels je travaillais pour le projet. On peut citer des passages de ces livres de travail, on peut prendre les mots physiquement sur le plateau, ça donne des pistes. Si je me remets dans ce contexte-là, je sais qu'il y avait des mots de Semprun sur la torture. Quand je lis ces passages à Abdel, un vieil ami porteur – je dis qu'il est vieux parce qu'il a dix ans de plus que moi et qu'il porte une maturité incroyable, qu'il a une force inouïe – ou que lui, lit ces passages sur la torture, ça fait écho à ses propres séances de travail où il faut subir la douleur, se taire, continuer. Ces passages résonnent : ces mots peuvent être incorporés et peuvent tomber sous le sens.

Quand on prend les livres, c'est pour expliquer le processus de travail – un exercice que j'aime beaucoup et dont un jour, je pense, il faudra faire spectacle, un spectacle pédagogique, et à nous de la faire malin pour qu'on déroute, surprenne, qu'on soit plein de trahisures pour que ça reste un enjeu ludique. Parler du processus de travail permet de dire un amour des livres ou de l'art qui nourrit l'art ou de parler de la vie qui nourrit l'art, etc. Et dans ces va-et-vient, on parle de soi, ce qui permet de parler de chacun pour que chacun se retrouve à un endroit. Il s'agit de dire ou mettre au jour les éléments de sa sensibilité avec les mots qui viennent. Utiliser une parole directe même si, moi, j'ai du mal avec les mots sur un plateau, c'est un désir, les mots me nourrissent mais le fait de les prononcer pose problème.

En fait je suis dans un paradoxe : pour moi il manque quelque chose à un corps sans voix, je verrais bien les gens parler, mais je ne verrais pas ce qu'ils disent, mais, s'ils ne parlent pas, ils ne sont pas complets. Dans ce paradoxe-là, il doit bien y avoir un travail pour la voix, pour le cri, pour le chant... Donc il faut trouver cet endroit juste où la parole du théâtre m'endort... Je me pose la question de savoir pourquoi le conte m'éveille et le théâtre m'endort. Quelle différence il y a entre les deux ? À quel endroit je me situe ? Comment on s'adresse avec la voix et les mots ? Qu'est-ce qui est l'essence d'une adresse au public quand elle est verbale ou gestuelle ? Là-dedans, je cherche, je tricote.

S.D. Mais cette recherche, elle ne t'est pas propre, j'ai l'impression. Hier, dans *Contre moi*, le spectacle de Tsirihaka Harivel, il y avait déjà une recherche sur la parole.

M.B. Oui, mais lui est allé un an au Conservatoire.

S.D. Je précise juste, pour ceux qui n'ont pas assisté à cette représentation, qu'à la fin de ce spectacle, l'artiste s'arrête de faire du cirque et se met à parler.

B.H.-K. On a beaucoup parlé de cirque-danse tout à l'heure, via Verret, via Nadj. Il y a aussi un apport important du côté du cirque-théâtre avec Huysman et Alloucherie : ce

sont deux approches possibles dans les spectacles qui existent aujourd'hui. Il s'agit d'hybridité forte avec des collaborations entre différents arts.

M.B. Je ne pense pas qu'Huysman ou Allouche vont faire école alors que je pense que l'esthétique d'un Nadj ou d'une Verret peut s'imposer. En tout cas, c'est sûr qu'il y a deux voies : celle du cirque comme art du mouvement à rapprocher de la danse et celle du cirque comme art de situation à rapprocher du théâtre. Le théâtre offre des situations dans lesquelles les circassiens entrent. À l'endroit du faire, j'aimerais que la pratique nous emmène à des situations auxquelles on ne peut pas échapper et que là découle un jeu d'habileté, de gaucherie pour s'emparer de cette situation.

Julie GRANGE. Selon ma propre analyse, il y a une troisième dimension : c'est le rapport au lieu, à l'espace et à l'objet. Certains artistes devant travailler un projet sur deux ans ont créé des agrès uniques et singuliers qui s'inspiraient d'une pratique traditionnelle au départ. Donc, beaucoup ont développé un objet totalement adapté à leur pratique qui constitue un support de la dramaturgie. Pour moi, le troisième grand mouvement, c'est ce rapport à l'espace, au lieu. On propose des contraintes et on part de là pour créer.

M.B. Tout à fait. Moi, j'allais dire que les arts plastiques pouvaient être la troisième voie possible pour le cirque. Avec ce que ça suggère d'inventions d'objets, de nouveaux espaces. Tout cela, ensuite, peut être tissé, mais on peut reconnaître des dominantes.

La création de *Tangentes*

S.D. Alors, comment se passe concrètement la création d'un spectacle ? Prenons l'exemple de *Tangentes*. Il y avait un espace de tôle ondulée avec un trampoline au fond un peu dissimulé, au niveau du sol et puis il y avait une cage en verre et une grande roue qui investissait le plateau...

M.B. Elle était toujours là, en fait.

S.D. Je n'arrive plus à la situer dans l'espace. Comment ça se passe ? Comment vous en êtes arrivés à créer *Tangentes* ?

M.B. Par des voyages et des lectures. Un jour, j'étais en tournée à Weimar, à côté de Buchenwald, trop près pour ne pas y aller. Il y a alors cette question qui vient cogner fort à ta porte quand tu es à quinze kilomètres d'un lieu comme celui-là, une histoire que tu sens toujours présente. Je fais donc le choix d'y aller. C'est évidemment bouleversant : ça fait écho à des images du film *De Nuremberg à Nuremberg* vu gamin. Cela pose la question du corps, des textures du corps, de ses valeurs, avec ces images de charniers, de corps qui déboulent les uns sur les autres. Évidemment, si on dit que le théâtre, le plateau, c'est chercher à renommer ou recréer de la vie, une vie plausible, ces étapes-là du corps, on ne peut pas les nier comme étant aussi ce qui nous compose. Donc, cette visite fait ressurgir des images, m'emmène vers la lecture de Semprun que je n'avais jamais lu et dont j'apprends qu'il était à Buchenwald. Cette lecture m'emmène vers d'autres lectures de gens plus intéressants que Semprun mais moins facilement adaptables comme Antelme, comme Primo Levi. De livres en livres, j'entre dans une noirceur lourde, prégnante et petit à petit, je me demande si c'est ce que j'ai envie de faire. C'est par tout ce processus que j'arrive au travail et ça définit des premières valeurs, des premières idées. De quoi veut-on parler ? De la déportation ? Non. De l'asservissement et de la capacité des hommes à écraser d'autres hommes pour se

sauver ? Là, ça m'intéresse plus, ce mouvement qui dit qu'un homme va dans la roue, qu'un autre commande la vitesse à laquelle l'autre est obligé de courir et que d'ailleurs, celui qui commande la vitesse, ne la commande pas vraiment mais est un exécutant.

Là-dedans, je commence à trouver des figures de l'oppression, de tous les jours, de la fragilité quotidienne, de la tentation grégaire des hommes, de leur vulnérabilité, de leur réversibilité – le passage de victime à bourreau par la promesse de l'argent. Ces moments-là commencent à m'intéresser. Je ne sais pas encore comment ils vont prendre corps, mais je dote le plateau des outils scénographiques qui vont faire que c'est un lieu de circulation et de circulation du pouvoir. Ces lectures sur l'horreur conduisent à l'image de grandeurs telles que la Résistance, les notes de jazz dans les latrines de camp, les premières bouffées d'oxygène, la poésie comme ce qui circule sous les manteaux, comme ce qu'on dit à un mourant parce qu'on sent que sa parole est trop petite.

Cela réveille notre exigence sur ce que doit être l'art pour nous, gens du plateau. On peut se dire que les mots d'Antelme et de Semprun ne font qu'éveiller pour nous la volonté de choisir les bons mots ou les bons gestes quand nous les choisissons. Quelle que soit la parole donnée, on va essayer d'être nourri par cette exigence qu'ils ont. Ils ont dû bien choisir les mots pour décrire ce qu'ils vivaient, et nous qui recréons une vie sur le plateau, il nous faut bien choisir aussi.

Parallèlement à tout cela, il y avait la question du temps qui constitue un de mes axes de travail récurrent et qui fait partie de la dramaturgie sur le plateau : comment passe le temps ? On est dans un cube noir et il est question de recréer une temporalité, et nous avons quelques outils de récréation du temps, notamment les tapis roulants (qui pouvaient aller dans le même sens ou dans des sens contraires) ou la roue de hamster à taille humaine. Est-ce que, comme dans l'écriture, on fait marcher notre tapis roulant de gauche à droite et du coup, le lointain est toujours à Cour ? Dans l'espace-temps du plateau, on se disait que si quelqu'un marche sur place, on est dans un temps arrêté et lui, est en mouvement. Et puis, on fige le plateau et sa marche devient un déplacement dans l'espace. Et dans cette capacité de figer le temps pour avoir l'image de l'homme en marche ou de laisser le temps filer pour que cette image soit fugace, il y a une infinité de jeux, de surprises, de flux de la vie, de mouvements, de corps qui passent et jouent tous les hasards de la fluctuation.

Le plateau se définit donc en parallèle de l'idée de résistance, de l'humanité ultime, des valeurs humaines. La question du temps s'incarne sur les tapis roulants, la roue et le trampoline. C'est la donne. À nous d'en faire, comme un *skater*, notre terrain. Soit c'est un milieu déprimant parce que c'est fait de béton, de briques et d'obstacles, soit c'est l'espace d'une virtuosité et ça devient autre chose. Pour moi, le cirque peut ça, offre ça.

La création d'*Ali*

A.C. On avait une question similaire à propos d'*Ali* : quel est le point de départ de ce spectacle ? est-il né d'une idée, d'une rencontre d'exercices, d'expérimentations ?

B.H-K. Si je peux ajouter quelque chose. Il y avait sur une des plaquettes du spectacle, une expression qui m'a beaucoup étonnée : « un numéro long »...

M.B. Oui. Une pièce courte ou un numéro long. C'est la question du cirque. Un numéro, on le fait et on s'en va. Il n'y a pas d'artifice. Tout est là dès le départ. Vous, vous avez assisté à une représentation particulière avec l'invitation de Jean-Pierre Drouet, le musicien. Normalement tout est silence, sauf la musique de la fin : c'est notre seule

bande-son. Avec Drouet, il s'agit d'une expérience, d'une rencontre improvisée : on s'est vu deux heures dans l'après-midi. On découvrait ce qu'il faisait en même temps qu'on jouait. Pour moi, on peut donc parler de numéro. Si tu changes d'espace, si tu insères des objets sur le plateau, tu quittes la forme du numéro pour entrer dans autre chose. Il me semblait donc qu'on pouvait entendre *Ali* comme un numéro long.

J.G. *Fenêtres*, c'était un numéro long ?

M.B. *Fenêtres*, non, parce que des objets étaient sortis qui induisaient quelque chose de complètement différent. Pour *Ali*, on pourrait dire qu'il y a plusieurs numéros : le numéro avant de se mettre sur la chaise, le numéro sur la chaise... Mais la chaise est là depuis le début. On n'a pas feinté, sorti un bout de costume ou quelque chose qui change l'espace. Alors, effectivement, on a opéré un resserrement par la lumière ou par notre situation dans l'espace. Mais on ne change pas la donne : on ne se met pas à parler

B.H.-K. Même s'il n'y a pas progression vers de plus en plus d'exploits comme dans un numéro, pour toi, ça demeure un numéro ?

M.B. Si, il y a une progression. On va vers plus d'acrobaties. Et puis, il reste toute la queue de comète où il n'y a plus d'acrobaties, mais seulement la musique et cette chaise et Hédi qui tourne et qui s'en va en sautant. Mais acrobatiquement, il y a une courbe ascendante et on essaye de rester sur un haut plateau de l'Annapurna. On fait entrer petit à petit les arguments acrobatiques et on abandonne de plus en plus les béquilles.

B.H.-K. Justement, pour moi c'était plus cet abandon progressif de béquilles et ses enjeux de sens, que je trouvais marquants.

M.B. C'est de plus en plus dur sans béquilles. Et puis, à la fin, on fait un *flip*, les acrobaties les plus impressionnantes.

Pour revenir à la question du processus de création, c'est compliqué parce que, dans le cas de la collaboration avec Hedi, quand on a le sentiment qu'on arrive à un endroit où l'on se sent nourri tout du long, redécrypter ce qui a amené jusque là est toujours faux, casse toujours le mystère et est toujours sujet à son interprétation propre.

Hedi n'est pas là et n'aurait pas la même interprétation. Je vais donc vous donner seulement la mienne. On se connaît depuis très longtemps, depuis vingt ans. C'était un jongleur virtuose, j'étais un acrobate prometteur, il était de Bruxelles et moi d'une petite école près de Grenoble. Il a un cancer, il se fait amputer de la jambe. On s'appelle par amitié, on se tient au courant. Il m'invite à un premier travail qu'il fait avec des étudiants de sa promotion, boulot anarchique, magnifique dans un pauvre hangar, une présentation vraiment sidérante avec des choses très fortes, très *border-line*, très belges – ils vont toujours un peu plus loin que nous. Son truc se casse forcément la gueule – c'était prévu dans le travail. Ce projet était plus intéressant dans son processus de création que dans son résultat finalement. Mais le processus a fatigué Hedi qui se demande ce qu'il fait là-dedans. Il décide de tout laisser tomber et passe dix ans à boire des cafés, à observer des gens, à philosopher dans sa tête, mûrir, voyager. Il y a des mouvements d'aimantation. On reste proches. Je l'intéresse à mon travail. Jusqu'à ce que les choses deviennent possibles pour nous deux et qu'il me propose un projet à trois avec son frère qui s'appelle Ali, d'où le nom de la pièce. Et c'est d'abord bordélique. Je les invite donc dans le cadre des résidences que je peux avoir pour utiliser un lieu de travail. Le travail prend sans prendre sinon dans la rencontre. On commence à marcher ensemble avec les béquilles autour d'une chaise qui était posée là par hasard. Du point de vue rythmique, on se dit qu'on tient quelque chose. Tout le

reste n'aboutit pas. Du coup, je renvoie la proposition de trio et je lui dis : « si tu veux, on prend trois semaines pour travailler autour d'un duo ». On se retrouve trois semaines dans une salle à marcher autour d'une chaise, ce qui n'a rien d'inédit ! On s'était aperçu qu'en coupant le pantalon, en glissant la jambe, on avait quelque chose de l'ordre du *Freaks*. Là, on ne savait pas trop ce qu'on racontait car on ne s'est pas posé la question – peut-être que quand on touche à des questions brûlantes, il ne vaut mieux pas les décrypter, mais seulement faire. Donc là, on parlait de ce qui nous faisait rire et de là où l'on pouvait être encore plus *gore* par exemple. Là-dessus, il a de la ressource ! Depuis dix ans, il ne dansait pas, ne bougeait pas... Donc on part sur des jeux d'appui. Quand on travaille avec un corps à une seule jambe, le centre de gravité n'est pas le même, donc on se demande ce que ça implique. Moi, j'essaie de lui proposer des mouvements, de comprendre son corps, ce que c'est que d'avoir trois appuis. On a fabriqué figure par figure, mouvement par mouvement ce qui fait le spectacle aujourd'hui. Après ça, on les met en ordre, on travaille des séquences et l'on se retrouve avec un matériau. On commence par la marche, puis l'un perd les béquilles, et puis les deux forment un corps-siamois, et puis on se re-sépare pour la danse sans béquille, et puis à la fin il repart en sautant mais ça reste un peu mystérieux...

S.D. Et qu'en est-il des passages musicaux, autres que le dernier ? Il y a trois passages musicaux...

M.B. Il y a deux séquences où intervient la musique mais ça ne part pas et puis sur la dernière ça part et l'on y va, on chante. Pour la petite histoire, ce chant-là est très chargé. C'est Ali, son frère, qui nous fait écouter ça. C'est de la musique grecque et, paraît-il, ce serait le chant d'un condamné à mort qui va bientôt mourir. C'est son dernier chant. Il y a toute cette charge dans ce vieil enregistrement qui grince, qui craque, avec une voix très émouvante, très lointaine, très moyen-orientale. Il y a un lointain créé par cette musique, lointain sur lequel Hedi part très librement en sautant vers le noir.

Et après, ce qu'on sait, c'est qu'on veut que les choses évoluent sans trahir le processus par lequel on est passé dans la création. Ce spectacle est fait de tensions et d'amitié forte qui doivent rejaillir. On l'a fait en se foutant de la performance. Hedi a un rapport particulier à la performance. C'était un virtuose, le Mozart du jonglage – cinq massues dans le dos à douze ans. Il est parti à Kiev recevoir l'enseignement d'un professeur russe. Il a connu un entraînement intense mais a conservé le côté léger qu'ont les jemm'en-foutistes doués. Donc, moi, j'arrive en portant plutôt le côté acrobatique et il me dit qu'il n'en a rien à foutre.

À ce moment-là, on pense tous les deux que ce que nous faisons n'est pas du cirque. C'est du spectacle. Le mot « cirque » ne revient qu'après le processus de travail, quand je me dis qu'on est dans une définition du cercle. Par ailleurs, le thème du monstre rejoint le film *Freaks* où il y a tout un imaginaire circassien. Et puis, Ali ressemble pour moi à un numéro qui nomme plus le cirque que le théâtre ou la danse. Les acrobaties que l'on fait, je n'ai jamais vu des danseurs s'y mettre, mais on pourrait dire que si tu passes une semaine avec des gens qui savent bouger, ils pourraient l'acquérir. Cependant, on n'est plus dans le cirque que dans de la danse ou du théâtre avec notre spectacle, mais c'est quand même fragile ou tangent.

En tout cas, sur la performance, Hedi dit n'en avoir rien à faire, donc on évacue un peu. Pour lui, la performance, à un moment donné, c'était de marcher. Donc quand je lui parle de faire un *flip*, il est clair que ce n'est pas ce qu'il y aura de plus intéressant à

faire exister dans le spectacle. Il a été un garde-fou à ces endroits où moi j'aurais tendance à mettre les potentiels acrobatiques. Il aurait pu jongler et attraper les quatre massues et la chaise. Tout ça s'est vite effondré parce qu'il n'avait pas envie de jongler. Au bout d'un moment, il y a une forme qui finit par arriver parce qu'on fait bientôt la présentation donc il faut figer les choses. Ensuite, tu peux réinvestir ce que tu as mis comme enchaînements et le ré-innover. On parle de soi-même et en même temps tu peux faire sonner les choses comme un musicien met de l'espace, de la nervosité, du *staccato*, du liant. Sur une même phrase, il a une manière de syncoper ou autre et le cirque propose cela, un langage technique qui se recolor, se parfume du moment, de la fatigue, quand tu arrives au moment de la faire qui n'est pas la même quand tu répétais sans cesse. Tout prend une autre valeur donc tu te demandes si tu vas dans cette direction, si la fatigue t'amène une lenteur par exemple ou si elle va une dernière énergie avant l'épuisement. De fait, tu auras une autre manière de composer la rythmique globale d'un moment.

Une écriture singulière, une écriture collective

S.D. Il y a deux questions encore au moins qu'on voulait te poser et qu'il vaut mieux aborder tout de suite pour être dans les temps. La première, c'est la question de l'écriture. On a beaucoup parlé jusque là de tes lectures comme combustibles. Tu as déclaré, par ailleurs, dans certains entretiens que tu te revendiques auteur en tant que tu as une écriture.

M.B. Je me revendique auteur ? (*Rires*) Je ne le revendique pas, ça...

S.D. Tu parles d'une écriture en volume, qui est le propre du cirque. Je précise la citation. Tu parles d'« une écriture physique, gestuelle qui a sa singularité propre par rapport à la danse et au mouvement : verticalité et gravité. Être auteur, trouver une écriture chorégraphique en trois dimensions ».

M.B. Être auteur de cirque... peut-être... Tout cela m'étonne parce que je ne me dis pas que je suis un auteur. Je ne me vois pas du tout dire ça. Bon... (*Rires*). Je pense que toutes les disciplines de cirque sont un combat avec la gravité – un combat ou un jeu : pour la corde, il s'agit d'être un corps suspendu ; en trampoline, un corps flottant ; au jonglage, jeter le plus d'objets possibles avant qu'ils retombent ; l'acrobatie, c'est, par définition, faire le plus de choses en l'air possibles avant de retomber. Travailler, comme le fait Xavier Kim, avec une paroi, un mur, et proposer que ce mur-là soit une vue du dessus, c'est une définition du cirque. Le cirque est une composition, à la différence de la chorégraphie, qui prend place dans l'espace. Il s'agit d'une écriture des volumes, des corps en volume, des volumes donnés par les corps. Dans le cirque, les corps se baladent. Ils existent dans des volumes. Ils racontent des choses différentes par le surplomb ou le bord du gouffre qu'ils occupent et qui nous parle de fragilité. Il me semble que c'est le propre du cirque. Après ça, si c'est hybridé de toutes parts, tant mieux. Le clown est aussi un jeu avec la gravité – j'en fais volontiers le jeu de mots. Il y a aussi une morale de la gravité : tout doit tomber. Il y a une pesanteur, une normalité supérieure. Le jeu du cirque, c'est d'aller défaire cette chute-là, d'offrir d'autres regards possibles, d'offrir d'autres points de vue possibles.

J.G. Vous avez un possible en plus. Les danseurs travaillent selon des perspectives, sauf la chorégraphe Christine Dubois qui travaille sur la notion d'apesanteur mais avec des

gens de cirque, ce qui est plus simple. Elle travaille elle aussi sur une écriture en volume.

S.D. En fait, on voulait aller un peu plus loin sur cette notion d'écriture. On se demandait s'il s'agissait uniquement d'une écriture du plateau ou s'il y avait une écriture sur le papier. Quand tu travailles à la réalisation d'un spectacle, est-ce que tu écris ? Est-ce que tu prends des notes ? Est-ce que ces notes circulent ? Est-ce qu'il y a une dramaturgie, à un moment, qui s'écrit ailleurs que sur le plateau ?

M.B. Là, pour la première fois, je travaille avec une assistante, sur le prochain projet pour janvier. Du coup, ça change complètement mon rapport à la prise de notes puisque c'est elle qui peut, pendant que je suis sur le plateau ou qu'on regarde des vidéos du travail, en prendre et nous les proposer plus tard. Ce sont des notes très concrètes mais en même temps, elle a fait tout une recherche de textes parallèlement au travail – pas en amont, parce qu'on s'est rencontrés au cours du travail. Elle a donc un boulot de dramaturge au sens où elle va puiser dans des textes des matières qui vont nous donner confiance, dans lesquels on va puiser des mots pour les mettre sur des choses qu'on faisait sans pouvoir les nommer.

Dans le prochain spectacle, à un moment, on tend un papier et on fait des ombres derrière. C'est très fastidieux parce qu'on est dans la fabrication d'une image et que l'on ne sait pas ce qu'on raconte. On transforme un espace en trois dimensions en un espace en deux dimensions, on met tout ça à plat. Entre ce qu'on voit quand on est spectateur de ces ombres et la manière dont ça se fabrique, c'est très différent. Derrière, c'est comme une usine à gaz. Et quand on est devant, j'espère qu'on verra comme un court-métrage. Dans le travail, quand on fabrique ça, c'est difficile d'être dedans et dehors. J'explique le processus de création : on fait deux ou trois séances de travail où je suis à l'intérieur. J'essaie d'innover la chose mais il n'y a personne qui tient le rôle de regard extérieur, sauf parfois Hedi quand je le convie à le faire : il propose des choses, il nous fait avancer... On filme, on filme, on filme. Marion, mon assistante, est là, prend des notes, réfléchit, renvoie des balles. Mais ça coince et on se demande ce qu'on fait. Marion revient et dit : « Regardez, ce petit texte de Michaux : "Je suis dans la solitude de ma chambre et, sur les tentures, je vois apparaître des ombres et tout un univers intérieur" ». En quatre phrases, on a l'essence de cette séquence qu'on s'embête à chercher. On a juste ces mots-là qui font sortir d'une incarnation pour faire exister un théâtre d'ombres où, par rapport à un point fixe qui est un bonhomme posé sur une chaise, sur un rideau, apparaissent une multitude de personnages. Voilà le processus de travail : ça se finit sur une chaise. De là, se tend un rideau. On est dans un espace qui est *a priori* clos mais cet espace est peuplé par rapport à cet homme assis de beaucoup plus de gens qu'il n'y en avait auparavant sur le plateau : ils arrivent par le haut, disparaissent, grossissent démesurément, se déforment, sont des figures monstrueuses. Et il y a ce texte qui vient nous dire qu'on peut y croire. On a cette vision d'une solitude peuplée, distordue, effrayante, apaisante. La dramaturgie passe par ça. Marion nous a amené foison de petits textes dont on a fait recueil. Les premiers qui m'ont nourri dans le travail, comme *Les Souris et les hommes*, je n'en parle même plus. C'est d'ailleurs atroce quand ça revient dans la comm' parce que c'est dépassé, oublié et il ne faut plus que ça apparaisse. Il ne faut pas citer tous les livres qui ont servi au travail car on en a fait notre sauce.

A.C. Tu as souvent travaillé avec des collectifs. Qu'est-ce que peut changer le travail en collectif ? Qu'est-ce que ça a de particulier, notamment pour la fonction dramaturgique ? Comment se place la responsabilité de la création ?

M.B. Le fait que les gens apportent leurs idées n'a rien à voir, pour moi, avec le collectif. Par définition, être interprète pour quelqu'un, c'est arriver avec tout ce qu'on sait faire, tout ce qu'on a envie de faire, tout ce qu'on rêverait de faire dans l'espace proposé par la personne invitante qui peut se poser comme metteur en scène ou pas, ou comme concepteur, rassembleur et fera appel à quelqu'un qui aura le rôle de regard extérieur par la suite. Le travail d'interprète, c'est quand même d'amener ses idées et son potentiel d'écriture. Il y a collectif quand la parole de celui qui invite et de ceux qui coopèrent forme une écriture. Concernant les aventures collectives, il y a peut-être un nombre – Brassens dit : « À partir de quatre, on est une bande de cons... » – où le collectif cent pour cent collectif est possible et un stade à partir duquel il faut qu'il y ait un *lead* pour trouver l'entente et trancher. Les nombres pairs, c'est difficile dans le cadre d'un collectif. Quatre personnes, je trouve ça très dur. Je préférerais cinq ou sept personnes à six. Sur l'écriture collective, on a tenté avec Anomalie, après *Le Cri du caméléon*, une écriture collective qui en fait n'était pas une écriture collective. Elle était un foisonnement collectif. Puis on était obligé de se retourner vers une personne pour lui demander de mettre du propre là-dedans. Le projet est collectif mais avec l'art d'assembler les choses ou d'écrire, tu fais sonner complètement différemment une même matière. Ce serait intéressant de donner à deux équipes le même vocabulaire technique, scénographique et musical, pour voir ce que l'écriture devient à partir d'une même donne. Ça permettrait peut-être d'isoler le gène écriture chez les participants. (*Rires.*)

Le tout collectif, je n'y crois pas beaucoup et même temps, ça me passionne. Nous, on a grandi en communauté donc la question du collectif, du partage, de ce qui nous fait grandir chacun en collectif, de ce qui respecte les places est importante. Cette idée d'un grandir artistique est très importante. Quand on est trois, quatre, il y a un va-et-vient très rapide qui peut opérer, des accords tacites, un « prendre-sur-soi » qui peut être tolérable parce qu'on s'y retrouve et que l'espace n'est pas saturé. Je n'ai pas vu d'expériences concrètes à plus nombreux. Je ne connais pas de compagnie revendiquant le collectif qui n'ait pas cédé à une direction proposée par deux-trois, même si elle est collégiale. Les Arts Sauts, qui sont des trapézistes volants, avaient un projet très collectif : ils invitaient un metteur en scène. Il fallait que tout le monde valide mais, concrètement, il y en avait deux qui faisaient le travail et les autres acquiesçaient. Le collectif existe mais deux ou trois personnes portent les choses : l'équilibre du collectif est fait de *leaders* et de suiveurs. Pour autant, les Arts Sauts ne responsabilisaient pas un seul membre de la compagnie mais faisaient appel à un metteur en scène extérieur. Eux portaient un langage technique, co-artistique. Donc le collectif, j'y crois sans y croire. J'y croyais beaucoup plus quand je faisais partie de la compagnie Anomalie et que notre projet était collectif. Mais, au bout d'un moment, les plus porteurs s'en vont. Et, généralement, c'est quelqu'un qui est porteur qui propose la fin de la compagnie.

Sur la prochaine création, qui s'appellera *Du goudron et des plumes*, j'ai intégré trois personnes d'un collectif qui travaille à quatre. On se pose la question de parrainer cette équipe de quatre qui est une jeune compagnie et a un projet collectif. Il faut aller voir, les aider à faire émerger leur spectacle, les faire bénéficier de nos lieux de résidence, d'un peu d'argent qu'on pourrait trouver. Mais déjà, alors qu'ils sont quatre, quand on parle de faire une association de compagnies, on n'appelle pas les quatre, on en appelle

un qui doit diffuser l'information. On n'appelle pas non plus un interlocuteur différent à chaque fois, mais des habitudes se prennent. Le collectif c'est aussi que chacun puisse trouver sa place et que l'écriture fasse avec des singularités différentes.

Regard extérieur

A.C. Et sur la fonction de regard extérieur que tu as occupée notamment auprès de Xavier Kim, on se demandait ce que tu as fait exactement. Est-ce que tu as recherché des textes ou est-ce que tu étais une présence et un autre regard sur le plateau ? Et puis, du coup, pourquoi choisir le terme de regard extérieur et pas de dramaturge ? Est-ce que tu dirais que tu as fait effectivement de la dramaturgie ou est-ce que c'est quelque chose d'un peu différent ?

M.B. Je suis à ce moment-là invité sur un projet qui a déjà commencé, sur une scénographie qui est définie, sur quelques séquences qui existent déjà. Donc je me place comme un regard extérieur. Ce projet, je ne l'ai ni conçu ni alimenté dans sa conception première. Donc, j'arrive et je regarde un premier état du travail qui s'est très bien passé de moi pour l'instant. Souvent, être regard extérieur correspond juste à mettre ensemble la lumière, le son et le plateau. C'est ce que je constate sur les différentes expériences que j'ai eues avec différentes compagnies. Il s'agit de « faire les coutures ». Après, selon l'état d'avancement des chantiers, on peut aider à écrire ou faire émerger de nouvelles séquences – ce qui arrive en amont des coutures –, en nettoyer certaines. Parfois, il s'agit de mettre en cause des choix d'espace, des choix de dramaturgie dans l'ordre des séquences par exemple à intervertir. Parfois on trouve qu'une chose vient enrayer ou salir une autre, alors on dit qu'il faudrait l'enlever ou lui trouver une autre place ou la dissocier pour qu'elle soit en rupture avec le reste. Là, c'est toute une cogitation, discussion qui se passe avec l'équipe invitante, avec l'artiste invitant dans le cadre de Xavier qui avait du mal à tenir son équipe, à fabriquer avec eux. Le regard extérieur, lui, réinterroge, et ce, selon les écritures artistiques en présence. Xavier était frais dans sa manière de construire les choses et je l'étais aussi dans ma manière de regarder les choses. La semaine dernière, je travaillais avec des « vieux de la vieille », Jérôme Thomas et Roland Auzet qui sont respectivement jongleur-virtuose et musicien : je n'avais pas du tout la même manière de poser le regard sur leur travail.

B.H.-K. Tu es rentré à différents moments du processus de création dans les projets dont tu as été regard extérieur ? Est-ce qu'il y a des projets où tu es rentré dans le processus dès le début, auquel cas, il s'agissait peut-être davantage d'une fonction de dramaturge ?

M.B. Moi, dans ce cas-là, je parlerais plus de mise en scène que de dramaturgie au sens de mise en place des choses avec les autres.

B.H.-K. Il ne s'agissait pas de fournir des textes comme le fait Marion avec toi ?

M.B. Non, il s'agissait alors de mettre en scène réellement, de poser les choses sur le plateau en regard les unes des autres, d'organiser l'entrée musicale sur tel geste parce qu'on sait qu'un tel nombre de minutes plus loin, on a telle séquence qui est repérée, qui a un goût et il faut inventer le passage d'un point à un autre. Il faut l'inventer et en même temps les autres peuvent dire qu'ils ont vu quelque chose sans moi et qu'ils veulent l'essayer. On l'essaie, on trouve, on ne trouve pas et il faut inventer de nouveau. Et puis c'est un jeu de composition ; on a beaucoup d'éléments et peut-être qu'il manque des pièces du puzzle et on avance des choses, on voit comment elles sonnent, comment elles s'agencent, on déconstruit pour faire de la place à autre chose. Ça va être ce jeu-là : j'avance chaque pièce, ensuite j'essaie de les lier, les liant je me dis qu'il y a une longueur à cet endroit, que telle séquence intéressante qu'on retrouve à la fin doit être introduite auparavant et exister avant. Si je faisais de la musique, je dirais qu'à la fin si le piano prend la ligne de chant, il faut qu'il entre avant, il ne va pas arriver tout

cru, tout nu à la fin et je vais essayer de voir comment on peut faire entrer ce motif plus tôt.

On commence l'écriture à partir des matériaux et des sonorités proposées par les concepteurs du projet.

B.H.-K. Du coup, tu ne rentres jamais dans la part de conception du projet proprement dite ?

M.B. Il y a plusieurs manières de répondre : sur les droits d'auteurs non. Sur ce que je peux voir du travail : ça revient à dire comment c'est fabriqué, qui fait quoi, comment ; tu peux amener des choses très concrètes et puis, à partir du moment où la personne s'en empare, elles deviennent siennes, évidemment. Mais tu proposes un déplacement ou l'utilisation d'un objet et tu le défriches avec la personne. Moi, étant acrobate, je peux proposer l'écriture physique. Si c'est du jonglage, si ça devient technique et virtuose, je ne vais pas lui dire : « fais telle figure » mais : « dans tel ordre, l'enchaînement est plus juste » et j'interviens sur une proposition qui n'est pas la mienne. Avec tout ça, est-ce que le regard extérieur ne devient pas très vite mise en scène ? En tout cas, pour Jérôme Thomas, Roland Auzet ou Xavier Kim, il y avait de la mise en scène au milieu de tout ça évidemment.

La conception, non, je ne la revendique pas parce que pour moi, dans le boulot de mise en scène, s'il faut inventer, il faut inventer, mais ça ne vient pas de la conception de projet. Il y a un cadre esthétique, scénographique, dont je ne me préoccupe pas, et cela permet un grand plaisir par la mise à distance de ce que l'on n'aime pas ou ce qu'on trouve plus faible dans ce qu'on fabrique. Parce que quand je porte toute la chose, je n'ai pas la même distance : cela m'affecte beaucoup plus de ne pas trouver. Si j'accompagne le projet de mon regard, ce n'est pas moi qui signe les choses ; je signe mon regard ou mon accompagnement du projet. Mais si ce projet ne fonctionne pas, le coup d'après, je peux quand même trouver un financement pour ma prochaine création, la personne qui a fait le projet, elle, doit remonter la pente.

Là, je suis volontairement pragmatique parce que cela permet de nommer les endroits de l'impalpable artistique. Quelqu'un me disait : « Tu fais un spectacle qui est super, c'est que tes interprètes étaient fantastiques. Tu fais un spectacle qui est mauvais, c'est que le metteur en scène ne s'en est pas sorti ». C'est souvent ça et il y a une part de vérité là-dedans.

La dernière fois pour Hedi, j'ai indiqué « troisième œil », parce que c'était plus fun que regard extérieur et puis il n'a qu'une jambe. Je cherche toujours à feinter cet endroit qui est inquantifiable. C'est comme en amour : est-ce que tu aimes plus que l'autre ne t'aime ?

B.H.-K. C'est un endroit délicat et je ne sais pas si ça existe beaucoup en cirque.

M.B. Peu de gens qui sont au plateau pratiquent ça. Mais il y a beaucoup de remerciements adressés à des gens qui sont venus un, trois, cinq jours pour donner des retours. C'est ce que je fais beaucoup avec Hedi et avec Marion, qui m'assiste mais qui fait plus que cela. « Assistant » est un mot vraiment inapproprié parce que ça me transforme en assisté. J'ai l'impression que ce sont des places autonomes. « Assistant », ça fait directement référence à quelqu'un alors qu'il s'agit d'une posture : on ne dit pas que des gens au plateau assistent le spectacle qu'ils sont en train de fabriquer et Marion le fabrique aussi à son endroit. Mais on n'a pas trouvé d'autre mot.

B.H.-K. Est-ce que, dans tes projets, ce travail de regard extérieur que tu as pu accomplir, te nourrit ?

M.B. Oui, parce que pour moi c'est un laboratoire ; c'est le laboratoire d'un exercice de propositions partagé où je ne suis jamais qu'une force de proposition. Je propose et la personne qui m'invite décide ou non de garder ces propositions ou me dit : « arrête de me proposer dans ce sens-là, tu vois bien que ce n'est pas cela que je recherche ». Et c'est donc pour moi l'exercice d'essayer de comprendre une pensée, de la faire accoucher, advenir et s'il faut raconter, proposer des choses et qu'elles sont validées, elles deviennent les choses de la personne. Quand j'invite Hedi, je lui dis : « tiens c'est une bonne idée mais c'est moi et pas toi qui vais le dire aux autres » parce que j'ai besoin de retrouver de l'ascendant. En effet, dans la création, il y a des moments où l'on est paumé d'être dedans-dehors et il faut retrouver la force de proposition. Quand je suis regard extérieur, je peux trouver que des choses sont mieux que d'autres, mais je n'ai pas le pouvoir de trancher à moins qu'on ne me le délègue mais alors là, est-ce que je suis auteur ? À partir de combien de minutes ? Cela pose la question de ce que c'est qu'être un auteur.

S.D. C'est intéressant parce que ce sont des questions que l'on a beaucoup abordées au théâtre, en danse, celles du regard extérieur, du surplomb ou de l'assistanat. L'image qui ressort le plus au théâtre, c'est celle du compagnonnage. Ce qui me semble important dans ce que tu dis, c'est que la dramaturgie est avant tout un faire. C'est quelque chose qu'ont affirmé Guillermo Pisani et Marcial di Fonzo Bo quand ils sont venus nous voir mais aussi Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard et je crois que c'est quelque chose dont il va falloir rendre compte. Parce qu'on a trop tendance à penser la dramaturgie comme quelques chose de théorique alors qu'elle apparaît, dans les témoignages qu'on a recueilli, comme quelque chose de pratique, de très concret, quelque chose qui donne du corps.

M.B. Oui. Au cinéma, il existe des découpages inouïs avant que tout existe – enfin ça dépend des manières de faire des films. Quand le film existe sur le *storyboard* et qu'il y a le *timing* de chaque séquence, pour moi c'est une abstraction qui ne rend pas forcément compte de la sensibilité des images : elles peuvent être plus fortes et nécessiter plus de temps.

Là, je parle de la démarche, du processus de création. C'est peut-être aussi que, pour moi, le cirque part de la petite histoire et doit rejoindre la grande. Le théâtre se préoccupe peut-être plus de penser de grandes histoires et de les faire exister par la suite. Je préfère lutter sur ma pente pendant longtemps et qu'après on me dise que je suis une figure de Sisyphe et que j'oublie aussitôt – c'est stupéfiant comme j'oublie les choses ; et plus j'oublie, plus il y a des gens qui se chargent de dire ce que ça représente. Ça m'éclaire sur ce que je fais mais, aussitôt, ça doit disparaître comme référent. Parce que, pour moi, partir du mythe pour essayer de l'incarner, c'est tout le contraire de ce que je veux faire.

S.D. Alors j'ai le droit de dire qu'*Ali* a évoqué chez moi *Œdipe*.

M.B. À quel endroit ?

S.D. La figure à trois pattes, le fait qu'il y ait ce jeu avec les pieds. Parce qu'*Œdipe* c'est d'abord le personnage qui boite. C'est aussi le personnage qui a deux, trois, quatre pattes. J'ai été branché sur *Œdipe* dès le début du spectacle.

M.B. En plus, il y a la fameuse devinette. Et Hedi il disait 4, 2, 1, 3...

S.D. Merci beaucoup. Est-ce que quelqu'un a une question à poser ?

L'accident dans le processus de création

BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER. Il y a des mots qui reviennent très souvent dans ce que tu dis : les mots de « fragilité », de « mise à l'épreuve par les faits », et « prise de risque »... J'ai l'impression que le mot qui revient derrière tout ça sans pour autant qu'il ait été prononcé c'est celui d'*imprévu* ou mieux d'*accident*. Tu opposais tout à l'heure la pratique cinématographique du story-board, minutage méticuleux et précis, à ta pratique qui part justement de l'imprévu dans la rencontre d'une idée avec le concret de la pratique. Quelle est pour toi la place de l'accident aussi bien dans le temps de la création que dans celui de la représentation ?

M.B. Comme tous, on aime voir surgir des accidents qui offrent ce à quoi on ne s'attendait pas. Quand je parlais tout à l'heure de posture de travail, je parlais d'un état de présence, d'un état de disponibilité du corps et du mental capable d'offrir le plus de possibles. Possibles qu'on va appeler *accidents* quand ils surgissent de l'imprévu. Dans certaines postures, l'axe d'attaque glisse et nous emporte vers autre chose. On en est friand parce que ça ne ment pas. C'est advenu, ça surgit dans le travail indépendamment de toute préméditation et de toute psychologie. Cette pépite est là, reproductible ou non : on tente alors de l'intégrer à l'écriture si c'est un accident heureux ou au contraire on l'évite le plus possible s'il s'agit du rideau qui s'est emmêlé ou de la béquille qui se brise. La disponibilité, c'est cette posture de travail qui nous amène à nous offrir le plus possible à l'ici et maintenant. On peut aussi tenter de travailler sur des matières liées à l'accident en créant des faisceaux de circonstances qui génèrent de l'imprévu et de la fragilité avec par exemple des espaces d'objets instables : on se dédie alors à l'exploration de cet espace d'accident, en se disant qu'il y a du Keaton, du Chaplin ou du Tati là dedans. Ou alors du Camille Boitel pour penser à quelqu'un qui nous est plus contemporain et qui empilent des tables et des chaises.

J.G. Et les artistes de cirque jouent aussi sur ce flou autour d'un accident voulu ou évité. Le spectacle *Miettes* de Rémy Luchez te met, par exemple, en grande difficulté en tant que spectateur : tu ne sais pas si ce que tu vois c'est un jeu avec l'accident ou un accident réel. Il n'y a que les artistes de cirque qui sont capables de jouer cette indétermination au premier et au second degré. Parce que, de fait, c'est aussi une façon d'intégrer des accidents qui ne manquent pas d'arriver réellement dans le cirque. C'est un jeu et une parade – qui part d'une réalité, comme la chute de la balle ou de l'objet.

M.B. C'est une chose valable également en musique. Miles Davis disait : « Si tu fais une fausse note, rejoue-la et ce n'en est plus une. C'est un style ». L'accident, c'est aussi une musique qui part trop tôt ou qui ne part pas, et alors il n'est pas nécessairement visible ou même joué. Mais l'accident physique, c'est la hantise des acrobates.

B.H.-K. L'accident reste très présent dans le cirque contemporain. Parfois l'accident est rattrapable et parfois non.

B.M.-C. Et en même temps, l'accident, c'est ce qui constitue la ligne de force du spectacle. C'est ce que tu laissais entendre lorsque tu disais que dans un spectacle, tu allais de plus en plus loin dans la difficulté, dans la prise de risque.

M.B. Oui, mais dans *Ali*, il y a peu de prise de risque par rapport à d'autres spectacles, comme *Tangentes*.

J.G. La blessure était très présente dans *Tangentes*. Vous aviez beaucoup de discussions avec Abdel sur la manière de faire avec un corps blessé, meurtri, vieilli, d'aller plus doucement...

M.B. Il y a peu d'artiste de cirque vieux. À 40 ans, tu es vieux au cirque. Ça fait déjà 5-7 ans que tu régresses.

Colin DIEDERICH. Dans le cirque des Désaccordés, le risque était pris en compte par la mise en place de fins alternatives – un signal sonore permettait aux artistes de passer à une autre fin en fonction des accidents et des blessures qui avaient pu survenir pendant le spectacle. Il y avait des points de faiblesse à partir desquels on pensait à de nouveaux scénarios.

M.B. Et ça a servi ?

C.D. Oui, plusieurs fois. Et souvent, ça annule une partie du spectacle.

S.D. C'est intéressant parce que cette expérience évoque pour nous la rencontre que nous avons organisé avec le collectif D'ores et déjà. Dans *Le Père Tralalère* qui recourt majoritairement à l'improvisation, il y a des rendez-vous au cours desquels les acteurs doivent se retrouver pour permettre à la représentation de passer à l'étape suivante.

J.G. Oui mais dans *Tangentes*, *Fenêtres* ou *Ali*, il n'y a pas d'aléatoire.

M.B. Il y a des durées aléatoires, notamment dans les spectacles avec Verret. La musique *live* autorise cela aussi. Tu sais que tu es sur une valeur, une énergie, une vibration. Tant que tu peux la mener, tu la mènes. Mais si au moment où tu faiblis, le musicien, lui, est très bien, tu dois trouver les ressources ou alors tu conviens d'un code pour faire la bascule.

Dramaturgie : un cirque de recherche

J.G. Je me permets peut-être une interprétation de ton travail puisque j'ai vu toutes les pièces que tu as montées. Je ne peux pas m'empêcher de lire *Tangentes*, *Fenêtres*, *Ali* comme trois parties d'un même ensemble, un peu sur le mode thèse-antithèse-synthèse. Mon point de vue, c'est que c'est la recherche qui fait sens, une recherche poussée qui fonde la dramaturgie dans le cirque aujourd'hui. Mathurin est l'un des artistes de cirque contemporain qui a une vision assez fine de l'expérimentation. Si on fait appel à toi, c'est qu'on sait que tu vas arriver à tirer toutes les ficelles. Tes projets sont eux-mêmes une déclinaison de cette recherche, de cette recherche appliquée qui fait vocabulaire, qui fait syntaxe – même si ce n'est pas formulé !

M.B. Ce que j'apporte comme regard extérieur, c'est souvent une organisation du travail, quelles que soient les circonstances, avec le Gdra, Roland Auzet, Xavier Kim. C'est presque une méthodologie qui n'est pas encore une chose propre au cirque : il s'agit de lancer des essais dans des pistes différentes et, à partir des écritures lumières/son, de tricoter tout ça. Par contre, je n'ai pas bien compris pourquoi vous dites qu'il y a un regain de la dramaturgie. En quoi, par rapport à quoi il y a regain ?

S.D. Il y a un certain nombre de spectacles où, de nouveau, quelqu'un est désigné comme dramaturge dans la distribution. Et puis par ailleurs, il y a eu ouverture de formations à la dramaturgie, notamment au Théâtre National de Strasbourg, projet initié par Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou.

B.M.-C. En Suisse, il y a également une sorte de festivals rassemblant des chorégraphes, des metteurs en scène, des dramaturges et permettant des rencontres entre eux. Il y a beaucoup de choses qui se font dans ce sens-là en Europe. C'est pour ça qu'on parle de regain.

M.B. Comme un besoin de redonner du sens aux choses...

S.D. Il y a eu un mouvement intense de dramaturgie dans les années 70 et au début des années 80 avec des gens comme Dort qui l'ont théorisé ou des gens comme Bataillon à Lyon qui l'ont mis en pratique. Et puis, ça s'est estompé...

B.M.-C. Mais, en vérité, on nomme dramaturge ce qui va s'incarner dans une fonction, dans une personne mais qui est partagé par toute une équipe en fait. Ça n'est pas tant une question de regain de sens qu'une question d'une étiquette, d'une valeur qui va s'incarner dans une personne, une posture au sein d'un projet. L'ouverture de nouvelles formations donne une épaisseur, une réalité à cette idée qui circule. Ce que tu disais à propos de la dramaturgie de plateau, de la dramaturgie en acte, revient souvent : la personne qui fait la lumière, qui fait les costumes participe de la dramaturgie qui est très partagée.

B.H.-K. C'est une question qui se pose au cirque contemporain. Ce n'est pas une histoire de regain au cours des dernières années. La grande rupture, c'est Turin où s'imposent d'autres codes d'écriture du spectacle que ceux du cirque traditionnel. Même si c'était présent avant, dans le Nouveau Cirque des années 70-80 mais comme il y avait une forte influence du théâtre de rue, c'était d'autres marques de construction. La nouvelle génération se pose donc des questions très spécifiques, même s'il ne s'agit pas de regain.

J.G. Même si ça n'a pas été formulé, il me semble que le C.N.A.C. a quand même voulu former des auteurs. Je me souviens de discours, au moment de l'Année du Cirque en 2000, où on ne cessait d'évoquer la figure de l'auteur dans le cirque. Un processus de légitimation du travail mis en place par le ministère était lancé. On a voulu former et fabriquer des auteurs interprètes et il y en a qui se sont cassé les dents sur ce concept.

M.B. Quand on parle de dramaturgie, il faut avoir à l'esprit qu'on vit de manières différentes les choses selon qu'il s'agit d'un solo ou d'un projet où tu entraînes d'autres gens. Ça suppose des ressorts différents. Être soi-même pris dans le jeu et inventer ce qu'on est venu y fabriquer, inventer l'espace dans lequel c'est contenu, inventer la diffusion du projet, c'est à mettre en regard avec un projet collectif où tu convies les gens, où tu es obligé de leur parler de ce que tu vas faire, de mettre en avant une idée centrale en lien avec ce que fait chacun, où tu es obligé de réinnover le projet au nom d'une idée plus générale de ce que serait le spectacle, de ce que les livres t'ont fait ressentir... Ça ne doit pas être quelque chose qui s'applique seulement à toi mais que tu dois révéler, réveiller chez l'autre, notamment quand il y a doutes dans le processus de création. Après ça, tu es obligé de tricoter avec les présences des uns et des autres. Tu peux tout changer mais tu es le fil et tout finit par te retomber dessus, en tant que vecteur. Quand tu fais un projet avec d'autres gens, ça nécessite de formuler et d'agencer les choses différemment.

B.H.-K. Je voulais revenir sur le choix des personnes avec lesquelles tu travailles. Quel est l'élément déterminant ?

M.B. Les invitations se font parce que je suis en admiration devant un travail ou que je sens des points communs ou des passerelles dans les thématiques abordées ou dans les postures corporelles. Quelqu'un qui tient, en silence, sa hanche posée sur un coin de table et qui flotte dans l'air, c'est qu'il voit son corps dans l'espace, c'est qu'il sait le donner à voir, qu'il sait trouver le temps nécessaire pour que son image décolle du simple fait qu'il est sur la table à celle d'un corps suspendu sur presque rien. De là, tu declines une capacité à donner à voir ou à sentir en fonction d'obsessions ou d'attraits pour des figures : figures de l'homme suspendu, de l'opprimé, du fragile, de toute puissance, de la grâce, de la pétillance, de l'humour... Ce sont des postures qui font que, parce qu'ils emploient ce langage, je sens une familiarité avec le mien, je sens qu'ils vont comprendre le mien.

Il y a aussi les potentiels acrobatiques qui peuvent converger. Souvent, je définis les lieux, les espaces du spectacle en amont puisque j'aborde un projet à travers ma pratique. Après, si quelqu'un fait du mât chinois, il faut l'intégrer. Le mât dans cet espace doit y être absolument, il doit être où ; je vais mettre le mât à côté du trampoline.

B.H.-K. La question, c'était de savoir si tu choisisais les personnes parce que tu avais envie de travailler avec elles ou bien si les invitations résultaient de la création d'un spectacle précis et, donc, d'un besoin précis.

M.B. Quand je fais affaire avec des gens, c'est que je sais que je ne vais pas régler ça en un spectacle. Mais la forme que ça prend peut être variée : je ne vois pas comment retravailler avec Marianne qui faisait du mât chinois dans *Tangentes* mais, au moment de la tournée d'*Ali*, j'invite sa forme solo parce que je ne suis pas lassé de la voir encore suspendue entre ciel et terre avec je ne sais quel appui et poser un regard assez éthéré, assez mystérieux, assez vertigineux sur ce qui l'entoure. Dans le prochain spectacle, il n'y a pas de mât chinois mais j'ai quand même invité Tsirihaka Harrivel qui fait du mât chinois parce que j'ai envie de bosser avec lui. En lui proposant de participer à ce spectacle, je crois qu'on s'engage dans un travail à long terme où il s'agit d'avoir des rendez-vous réguliers pour grandir une entente, un vocabulaire physique commun. C'est une démarche à laquelle je le convie, une démarche qui fonde un travail en commun autour de la manière de fabriquer un spectacle. La posture de travail au plateau renvoie à une posture de travail hors-plateau, dans la structuration d'une compagnie notamment. C'est une dramaturgie d'entrée dans le monde du travail qui se met en œuvre : quelles dispositions prendre pour que la suite se passe bien, soit riche de rebondissements ou de stabilité. On n'est pas sur du préétabli. Rares sont ceux qui sont sur des choses fixes.

S.D. On va rester sur cette ouverture à l'imprévisible. Merci beaucoup d'être venu nous voir ! Ça nous a fait plaisir de te recevoir et d'ouvrir avec toi ce chantier consacré à la dramaturgie du cirque.